



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2010

The Businessman as Artist / New American Voices

Ryan McGinley – Retour sur *I Know Where the Summer Goes*

Christophe Cormier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5056>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Christophe Cormier, « Ryan McGinley – Retour sur *I Know Where the Summer Goes* », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 08 avril 2011, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5056>

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Ryan McGinley – Retour sur *I Know Where the Summer Goes*

Christophe Cormier

- 1 Tous ceux qui vivent cette tension entre désir pour un art démocratique et méfiance envers le goût du plus grand nombre considéreront avec intérêt la trajectoire de Ryan McGinley. La série *I Know Where the Summer Goes*, sur laquelle nous proposons de revenir ici, semble en constituer le point d'inflexion, entre ses classes dans l'avant-garde et ses incursions récentes dans des sphères esthétiques plus académiques et plus commerciales. Lorsque la Team Gallery de New York inaugure l'exposition *I Know Where the Summer Goes* (2008), Ryan McGinley, qui n'a que 31 ans, est déjà un photographe reconnu. Remarqué dès 2000 pour les portraits de son entourage, McGinley semble s'inscrire dans une mouvance que l'on placerait commodément sous les auspices de Larry Clark et Nan Goldin, à cause des liens manifestes qu'il semble entretenir avec la contre-culture des années 60-70. Ce qu'il leur emprunte, c'est la démarche de choisir ses modèles parmi ses amis et de faire de leurs activités privées le sujet principal de son travail photographique. Cette première phase de sa production livre ainsi une manière de témoignage d'un mode de vie relevant de ce que l'on pourrait nommer « une marge douce » ou « ordinaire ». On en retient des figures solitaires ou des groupes réduits de jeunes adultes évoluant en intérieur ou dans un décor essentiellement urbain. L'esthétique dominante est fortement influencée par le polaroid : mise au point et couleurs approximatives, contraste faible et construction aléatoire. Outre cette facture, c'est la thématique du travail de McGinley qui le place sous le signe de la contre-culture¹. Il donne à voir des scènes qui disent l'angoisse existentielle (*Elevator*, 2001, *Back Against Wall*, 2004), des sujets engagés dans des activités modérément répréhensibles (*Dash Bombing*, 2000), des moments intimes où la provocation est soigneusement calculée (*Dash and Agathe*, 2001) ou encore des pratiques récréatives de la jeunesse contemporaine que sont les sports dits de glisse (*BMX*, 2000). Le parti pris de McGinley vis-à-vis des influences citées plus haut pourrait donc être considéré comme double : d'une part, une atténuation de la charge transgressive, et d'autre part, un moindre recours aux filiations esthétiques photographiques académiques, qu'il s'agisse de l'expressionnisme noir et blanc de Clark, ou du néo-classicisme couleur de Goldin. Deux

séries datant de cette époque nous éclairent un peu plus avant sur la vision de McGinley. La première, *Olympic Swimmers 2004*, rappelle la place ambiguë occupée par le corps dans la contre-culture². Objet de reconquête matérielle et symbolique, le corps n'est que rarement valorisé dans des circonstances sportives ou compétitives, souvent lues comme des métaphores de la rudesse et de l'impropriété des relations humaines dans le monde adulte. Nul culte de la performance ici, mais plutôt une tentative de fusion organique entre l'individu et le milieu, en l'occurrence aquatique, et une prolongation du trope de l'apesanteur, déjà abordé dans la représentation des sports de glisse.

- 2 La seconde, *Irregular Regulars* (2004-2007) documente la scène musicale contemporaine sous un angle qui parvient à éviter les poses héroïques et les approches « célébrités » propres au genre³. Aucun musicien n'est identifiable et le public se trouve représenté à part sensiblement égale. Tirant profit à la fois de la confusion relative qui règne dans ces lieux et de la machinerie d'effets qui accompagne les spectacles, McGinley livre des images qui témoignent de la ferveur qui peut s'y exprimer. Il y laisse les accidents de cadrage décentrer ses sujets ou les artifices de scène (fumée, lumière) les faire disparaître. Une balance des blancs erratique achève parfois de noyer l'ensemble dans une monochromie radicale et presque abstraite.
- 3 La série *I Know Where the Summer Goes* est manifestement ambitieuse. C'est une véritable production qui est mise sur pied pour qu'à l'été 2007 McGinley traverse les États-Unis accompagné de seize modèles et trois assistants. Des 4000 pellicules embarquées, il retient un corpus évolutif de « quelque cinquante images⁴ », une sélection qui donne une idée de l'ampleur du dispositif mis en place. Celui-ci consiste à faire évoluer ses modèles dans la nature et à les saisir aussi bien dans des activités intensément physiques que dans des portraits où affleure l'affect. La transposition, ou peut-être la déterritorialisation, des modèles dans un décor naturel a pour premier effet la disparition du système de signes urbains et l'évacuation de l'arrière-plan social. Ici, plus de connotations architecturales, décoratives ou vestimentaires. Toute indication matérielle de lieu, d'environnement humain, d'origine, de choix de mode de vie se trouve effacée au profit d'une confrontation directe entre le sujet et un milieu naturel choisi pour sa grandeur et sa rudesse.
- 4 Le concept n'est certes pas nouveau. Il s'inscrit dans une longue tradition, d'abord sociale, qui remonte à la gymnosophie du 19^e siècle en passant par la *Frei Körper Kultur* allemande, qui, pour tenter de redéfinir le rapport à la Nature et le rapport à l'Autre, se trouva réactivée dans la contre-culture des années 60 et chez ses héritiers. Mais il s'agit aussi d'une filiation photographique, à laquelle McGinley rend un hommage allusif (archers de Gerhard Riebicke), ou plus prononcé, en prolongeant l'imagerie du néo-pionniérisme proposée par Larry Clark, ou encore, plus récemment, par Clare Richardson et Justine Kurland dans des versions respectivement plus documentaire ou plus mystique. Ce travail est donc un témoignage d'une pratique, trace d'un événement d'ordre privé, mais également une perpétuation consciente d'une imagerie à portée universelle.
- 5 Cette série est tout de même porteuse d'une iconicité propre. Plutôt que d'isoler quelques unités de ce corpus conséquent, nous proposons de nous arrêter sur trois types d'images. Considérons d'abord ces portraits, ou du moins ces photos dont le sujet le plus lisible est un visage ou, au minimum, une individualité. Dans *Laura (Thunderstorm)*, la tête du sujet est (dé)cadrée de façon à éviter toute composition évidente, comme les lignes de tiers, de moitié ou de diagonale. Posée sur la limite inférieure du cadre, cette tête fait presque face à l'objectif et le regard se perd sur la gauche, hors-champ. La légère contre-plongée révèle

un ciel chaotique d'un bleu-gris profond qui occupe l'essentiel de la surface de l'image et ouvre un espace-paysage mental qui préfigure une élévation symbolique. Le *punctum*, c'est cette expression mi-intriguée, mi-désirante qui pose le mystère de la scène. Ici, pas d'action, ni guère de description, mais un fragment de corps à la marge d'une immensité quasi monochrome qui domine et dépasse l'individu. Le caractère amputatoire du cadrage, choix à la prise de vue ou bienveillance au moment du tri, est un corollaire à la tradition polaroid du *snapshot* des débuts, et se retrouve dans plusieurs clichés, parfois de manière justifiée ou expliquée par le mouvement de la scène (*Dakota's Crack-Up*), parfois de manière délibérée (*Face Down*).

- 6 *Brennan (Blue)* est un autre portrait, plus conventionnel. Le visage occupe le centre de l'image et le second plan flou est un horizon délimitant le ciel et le sable en une toile de fond presque abstraite aux couleurs à la David Hockney. Le regard est dirigé vers l'objectif, vers le photographe, et donc, vers le spectateur. L'expression est encore incertaine, oscillant entre complicité et innocence surprise, et rappelle celle de *Laura (Thunderstorm)* dont ce portrait serait le contrepoint académique.
- 7 La deuxième catégorie d'images concerne les scènes « dynamiques ». Visuellement le point fort de la série, elles sont basées sur le principe du saut. Des dispositifs apparemment variés (trampoline, chute libre) sont mis en œuvre pour produire ces effets d'apesanteur qui ne sont pas sans rappeler la série *Pleasures and Terrors of Levitation* d'Aaron Siskind. *Dusk Flip Smoke Strip* représente ainsi, sur un fond noir uni, un très improbable jet horizontal de fumée blanche qui traverse l'espace et le coupe en son centre. A ce fort effet graphique s'ajoute, de manière presque accessoire mais visible, un corps en suspension qui présente la particularité d'être, une nouvelle fois, fortement amputé, en l'occurrence de la tête et des jambes. Ce motif du corps transfiguré est d'autant plus fort dans la série qu'il se trouve reproduit en plusieurs occasions. *Blue Falling*, *Fading Falling* et d'autres, sont autant d'occurrences de fusion du personnage dans son environnement et de sublimation du corps. Les hypallages programmatiques des titres (*Running Sunset*, *Running Rainbow...*) annoncent la disparition du sujet dans une phase de transfiguration extatique.
- 8 Comme chez Siskind, le choix de l'absence de fond, qui efface tout repère, autorise l'illusion de l'apesanteur. L'image renvoie à une scène dont on ne sait si elle a vu le personnage traverser le rai de fumée en phase ascensionnelle, s'il y en a eu une, ou pendant la chute, ou si le jet l'a saisi entre les deux moments. Certes, l'absence de contexte et de narrativité rend la question non pertinente, mais elle suscite l'interrogation quant au mode de production de l'image, dont on imagine le dispositif suffisamment lourd pour entrer en contradiction apparente avec l'intention de la série qui célèbre un mode de vie sans artifice. McGinley ne recule pas devant les procédés de mise en scène entrevus dans *Irregular Regulars* : éclairages, fumigènes et feux d'artifice (*Fireworks 1*, *Hysteric Fireworks*) appartiennent à sa grammaire visuelle. Une seconde différence avec le travail de Siskind apparaît dans *Falling Green Water*, qui montre deux personnages saisis dans une chute, comme le titre l'indique. Ici, aucune ambiguïté quant à la nature du mouvement, aucune illusion d'un défi à la pesanteur, seul le procédé de capture de l'image garantit le moment visuel de stase. Malgré l'insouciance et le plaisir que l'on peut prêter aux sujets, l'image est donc empreinte d'une certaine gravité, celle qui rend apparente et inévitable la destination finale de leur trajectoire.
- 9 Une dernière catégorie d'images, moins souvent commentées car moins nombreuses et moins spectaculaires, est celle que nous pourrions nommer les figures d'exténuation. *Kate*

représente le personnage allongé sur le sol, inscrit dans une diagonale forte, vu dans un raccourci d'une raideur peu flatteuse. L'expression y est ici minimale, trahissant une forme d'hébétéude renforcée par la pose, à plat ventre sur le sable, comme en recherche de la prise maximale avec les énergies telluriques, rappelant le *Balkan Epic* de Marina Abramovic et ses scènes de fertilisation symboliques et rituelles. Dans la même veine de monochrome chair et sable, *Ann (Sand)* pousse l'expression jusqu'à l'épuisement. Parmi les empreintes dans le sable, traces d'une activité qui reste à déterminer, le personnage s'essuie le front comme dans un geste d'apaisement de la chaleur ou de la douleur. Ce paradis retrouvé n'est donc pas le seul domaine du plaisir et de liberté, mais un espace où le réel effectue quelques percées. Elles prennent la forme du signe ou de la trace d'une contrainte, telle cette marque de bronzage ici (référence probable à *Tan Lines* de Larry Clark), d'un pansement (*Cole Injured*), ou d'une paire de baskets, incongrues dans cet environnement archaïque.

- 10 Anticipation, apothéose, épuisement, la nature érotique de l'expérience proposée par McGinley est au cœur de l'équivocité de sa démarche. Car la question se pose de la rémanence de la charge subversive des débuts. En systématisant ses poses et en les transposant d'un milieu urbain nocturne, propre à signifier la marge et la déviance, à un univers archaïque mais solaire, le propos ne risquait-il pas de s'altérer ? La thématique potentiellement transgressive des premiers clichés laisse en effet la place à une imagerie plus décorative. L'ordre social s'y trouve bien un peu malmené. Des vestiges de la vie communautaire sont visibles ici et là au détour d'un campement ou d'une activité festive, mais aucune contrainte collective ne semble s'exercer. Le point de vue se concentre essentiellement sur l'individu, le plus souvent seul sur les images. Le couple ne devient qu'une figure possible parmi d'autres, au même titre que le trio. Cette mise en désordre du monde, plus pulsionnelle que chorégraphiée, recentre la représentation sur la sphère individuelle et en réduit ainsi la portée politique. La nature régressive de l'expérience, totalement assumée, permet en revanche à l'auteur de la défaire de ses contraintes et responsabilités habituelles et finalement, de l'abstraire, rendant possible son investissement par des fantasmes plus ordinaires que ceux auxquels la contre-culture a l'habitude d'inviter.
- 11 Les choix formels de McGinley expriment les mêmes tensions. Ses figures s'inscrivent, on l'a dit, dans une longue tradition picturale. Le degré de fragmentation et d'abstraction qu'il exige de ses tirages, ainsi que l'exploitation de certaines imperfections et aberrations optiques, révèlent son intention de créer une forme d'imagerie néo-psychédélique radicale. Mais elles portent aussi de manière manifeste les signes de la *lingua franca* de sa génération : une tentative de fusion de l'épique de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002) et *Into the Wild* (Sean Penn, 2007) avec la filiation du polaroid et des photos de réseaux sociaux, qui y ajoute dynamisme, insouciance et mépris des règles, notamment de composition. Il professe en même temps une proximité avec la pratique photographique vernaculaire : « I want my photographs to be accessible, and I want people to feel that they could have almost taken the pictures themselves. »⁵. Alors, régression esthétique, dont le « almost » donne la mesure toute relative, ou nouvel avatar postmoderne de la déliaison de l'art et du savoir-faire, telle semble être la fine ligne explorée par McGinley dans cette série.
- 12 Il existe bien une rhétorique de la liberté chez McGinley, mais elle semble s'exercer moins au service de la légitimation d'un mode de vie ou d'une communauté, comme chez Goldin, que d'une abstraction. A la différence de Clark, qui témoigne pour éveiller les

consciences, et loin de sa posture moraliste assumée, McGinley ne prend pas à son compte les luttes sociales. *I Know Where the Summer Goes* marque non pas un acquis, mais une forme de désir générique, « a sense of carefree optimism that you really don't get when you're older, a sense that anything is possible. »⁶. Les récentes incursions qu'il mène dans le monde de la publicité consacrent le processus d'osmose entre l'avant-garde et la communication de masse. Les campagnes publicitaires dont il est l'auteur montrent comment la facture de son travail se corrige d'elle-même. La monochromie s'efface, les cadrages se précisent, la composition retrouve des formes éprouvées. D'autre part, ses collaborations portent nettement la marque d'un *underground* en voie de réinsertion : Kate Moss, le turbulent mannequin, et Tilda Swinton, ancienne égérie de Derek Jarman⁷, sont les deux figures récentes de cette rencontre entre le trash et le chic, et de la fascination réciproque qu'entretiennent ces deux mondes à la frontière particulièrement perméable. Le cas de McGinley n'est certes pas unique mais il exemplifie un processus de maturation artistique dont l'enjeu final est la définition d'une esthétique *mainstream*.

- 13 Dans l'image *Question Mark*, le personnage dévale une dune selon une trajectoire qui définit un gigantesque point d'interrogation. Sur le cliché choisi, il se trouve sensiblement à mi-chemin du parcours, en réalité déjà tracé. La contribution majeure de la proposition de McGinley réside peut-être dans cette image qui livre une des clés de son approche. Ses dispositifs ont, dans cette série au moins, une existence implicite, à la limite du visible. Résurgence du réel, regard vers le photographe, évidence de la mise en scène sont les éléments du mécanisme de conscience de la fiction qu'il propose : « We are creating a life that doesn't exist. My photographs are my fantasy life. They are like the movies of my life. I mean, everything in my photographs happens but it happens because I make it happen. »⁸. Le rapport dispositif/trace est bien au centre de son œuvre : la photographie y est la trace d'une expérience, d'un « ça a été » doté d'une intention, celle de la création d'un corpus d'images à vocation libératoire. Processus re-créatif autant que récréatif, une approche de l'art, et apparemment de la vie, en toute innocence, mais sans aucune naïveté.

NOTES

1. <http://ryanmcginley.com/photographs>
2. http://ryanmcginley.com/olympic_swimmers
3. http://ryanmcginley.com/irregular_regulars
4. http://www.teamgal.com/artists/ryan_mc_ginley/exhibitions/131/i_know_where_the_summer_goes
5. <http://www.seesawmagazine.com/mcginleypages/mcginleyinterview.html>
6. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/apr/13/ryan-mcginley>
7. Cinéaste britannique. 1942-1994.
8. http://magazine.saatchionline.com/magazine-articles/reports-from-los-angeles/ryan-mcginley_in_conversation

INDEX

Thèmes : Trans'Arts